



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2012

---

**Dokumente des Amoks - Reduktionsverfahren bei Amokdarstellungen am  
Beispiel von Joachim Gaertners Dokumentarroman 'Ich bin voller Hass'**

Hubmann, Philipp

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110291254.145>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-141809>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Hubmann, Philipp (2012). Dokumente des Amoks - Reduktionsverfahren bei Amokdarstellungen am Beispiel von Joachim Gaertners Dokumentarroman 'Ich bin voller Hass'. In: Weixler, Antonius. Authentisches Erzählen : Produktion, Narration, Rezeption. Berlin: De Gruyter, 163-192.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110291254.145>

PHILIPP HUBMANN

(MÜNSTER)

## Dokumente des Amoks

Literarische Montage als narrative Authentifizierungsstrategie am Beispiel  
von Joachim Gaertners Roman *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!*

### I. Abstract

Amokläufe sind Ereignisse, die an die künstlerischen Darstellungsformen besondere Anforderungen stellen. Neben medienethischen Erwägungen, die nicht-affirmative literarische und filmische Aufarbeitungsmöglichkeiten der expressiven Gewalttaten betreffen, ist das Verhältnis zwischen den künstlerischen Darstellungen und dem ihnen vorausgehenden journalistischen Material ein weiterer Problemkomplex, dem sich Schriftsteller und Regisseure zu stellen haben. Anhand von Joachim Gaertners „dokumentarischem Roman“ *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!* (2009) soll in diesem Beitrag gezeigt werden, dass die literarische Authentifizierungsstrategie des Textes in erhöhtem Maße auf selbstreflexiven bzw. „metaisierende[n]“ narrativen Strukturelementen basiert. Diese Metaisierung des dokumentarischen Materials soll im Rückgriff auf Hans Magnus Enzensbergers *Der kurze Sommer der Anarchie* (1972) und Walter Kempowskis *Echolot* (1993–2005), die ebenfalls Verfahren eines dokumentarischen Fragmentarismus anwenden, in ihrer spezifischen Prägung beschrieben werden. Im Vergleich der unterschiedlichen Techniken des dokumentarischen Fragmentarismus wird die Besonderheit von Gaertners Text in den Schnitttechniken offenbar, durch die es der Autor schafft, eine immanente Kommentierung der einzelnen Dokumente zu erwirken, ohne wie Enzensberger und Kempowski das Material historisierend zu glossieren bzw. ungefiltert stehen zu lassen. Gerade diese partikularistische Praxis der Textkomposition kann als innovative Möglichkeit der künstlerischen Kritik verstanden werden, da Gaertner bei der Bearbeitung der Originaldokumente unmittelbar auf Erzählformen rekurriert, die ihm als Rundfunkjournalist durch das Erstellen von Toncollagen und Hörspielen vertraut sind. Der sich einstellende Authentizitätseffekt, so die These des Aufsatzes, gründet daher nicht auf der Wiedergabe eines vermeintlich unbearbeiteten, ursprünglichen Materials, sondern ist Produkt eines künstlerischen Darstellungsver-

fahrens, das durch die Offenlegung seines konstruierenden Vorgehens Wahrhaftigkeit suggeriert.

## II. Das Problem der Darstellung von ‚Amokläufen‘

Was genau unter dem Phänomen ‚Amok‘ gefasst wird, kann nur schwer auf einen Begriff gebracht werden. Gleichwenn das Wort in öffentlichen Debatten zu einer fluktuierenden Vokabel geworden ist, entzieht es sich bei genauer Betrachtung umso mehr einer klaren Bestimmung, je stärker versucht wird, es aus den Ereignissen zu erhellen, die als ‚Amok‘ bezeichnet werden.<sup>1</sup> Das scheinbar spontane Attentat eines jungen Mannes auf eine US-amerikanische Politikerin wird ebenso unter dieser Kategorie rubriziert wie das über mehr als ein Jahr akribisch geplante Massaker von zwei Schülern an der Columbine Highschool in Littleton. Als ‚Amok‘ wird jedoch auch die Messerstecherei eines Mannes bezeichnet, der scheinbar aus einem spontanen Affekt heraus wahllos in der Nähe des Berliner Hauptbahnhofs auf Passanten einstach. Gerade in Deutschland ruft das Wort ‚Amok‘ Erinnerungen an die *School Shootings* in Erfurt, Winnenden und Emsdetten hervor, die zu traumatischen Adressen des kollektiven Gedächtnisses der Bundesrepublik wurden, gleichwohl auch hier im Nachhinein schwer zu sagen ist, was an ihnen nun amokspezifisch sein soll.<sup>2</sup> Ist es die Tat selbst? Oder ist der Amok vielleicht eine Ereigniskategorie, die vor allem aus der Perspektive der Rezeption verstanden werden muss?

Es ist eben diese Ambivalenz aus der Sichtbarkeit eines fast schon stereotypen Codes des Amoks, der sich in besonderem Maße aus einer Analyse der *School Shootings* konstruieren ließe, und dem Eindruck, trotz dieser scheinbar passgenauen Beschreibung der Mechanik dieser Taten nichts Substantielles über diese ausgesagt zu haben. Sind die schwarzen Trenchcoats der Täter von Columbine als stilprägende Attribute einer Ikonographie des Amoks identifiziert und kulturgeschichtlich mit den vestimentären Vorgaben aus Filmen wie *Matrix* (Andy und Larry Wachowski, USA 1999) oder *Jim Carroll – in den Straßen von New York* (Scott Kalvert, USA

1 Zu den Veränderungen in der enzyklopädischen Erfassung des Amoks vgl. u. a. Joseph Vogl: „Area Panic – Politische Einbildungskraft und die Frühgeschichte des Amoks“, in: Rudolf Behrend, Jörn Steigerwald (Hrsg.): *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*, Würzburg 2005, S. 179–201.

2 Zum Phänomen des School Shootings vgl. u. a. Benjamin Faust: *School-Shooting. Jugendliche Amokläufer zwischen Anpassung und Exklusion*, Gießen 2010 bzw. J. P. McGee, C. R. DeBernardo: „The classroom avenger: Behavior profile of school based shootings“, *Forensic Examiner* 8 (1999), S. 16–20.

1995) in Verbindung gebracht, die oft als cineastischer Metapherngeber für die Bildsprache der School Shootings in Littleton, Erfurt und Blacksbury angeführt wurden,<sup>3</sup> dann sind auf einer semiotischen Ebene aufschlussreiche Korrespondenzen gefunden, die einen ‚Stil‘ dieser Taten hervortreten lassen. Gleichermassen ist auch die journalistische Berichterstattung im Anschluss an derartige Vorfälle bestrebt, ein ‚Sozialprofil‘ zu erstellen, einen ‚Sozialtypus‘ Amokläufer zu konturieren, indem Fotos und Berichte aus dem privaten Umfeld der Täter publiziert werden.<sup>4</sup> Nichtsdestotrotz sind diese Beschreibungsversuche die vielleicht sogar in ihrem definitorischen Begehren überdeutliche und krude Reaktion auf den mit ebenso großer Selbstverständlichkeit geäußerten Verdacht, diese Taten würden einer klaren Bestimm- und Beschreibbarkeit widerstehen. Der Amok ist ‚sinnlos‘, er ist ‚zwecklos‘, es ist müßig, sich seiner mit einem auf Erkenntnis abzielenden Interesse anzunehmen, da die Motive und Ziele des Täters nach der medialen Besichtigung des Schauplatzes des Geschehens wie auch der späteren Durchleuchtung seines Privatlebens ebenso offensichtlich wie opak sind – so die Invektive. Joseph Vogl betrachtet die „Produktion von Nichtwissen“ als elementaren Bestandteil des diskursiven Auftauchens des Amoks.<sup>5</sup>

Zunächst zeichnet sich dieser moderne Amok dadurch aus, dass er auf Lücken der Erklärbarkeit verweist und ein ganz spezifisches Nichtwissen provoziert. Dazu gehört, dass die Amok-Attacke meist ohne Vorzeichen geschieht, von unauffälligen Tätern motivlos begangen wird, dass die Wahl der Opfer ganz und gar beliebig ist und in einer Nichtbeziehung kulminiert.<sup>6</sup>

Vogl betrachtet den Amok damit als ein „Gefahrenereignis“, das gekennzeichnet ist „durch Motiv- und Geschichtslosigkeit“ sowie „durch Apersonalität und [...] durch Kontingenz“.<sup>7</sup> Damit kommt für Vogl im Amok, den er als „diagnostisches Verbrechen“ bezeichnet,<sup>8</sup> jene epistemologische

3 Vgl. Heiko Christians: *Amok – Geschichte einer Ausbreitung*, Bielefeld 2008, S. 49.

4 Stephan Porombka verdankt sich eine Studie, die den Phänotyp des Amokläufers aus einer ideengeschichtlichen Typologie heraus mit dem Flaneur vergleicht. Die Zielsetzung des Aufsatzes von Porombka besteht darin, eine „Verbindungsline vom Flaneur zum Amokläufer“ zu ziehen und „dabei einige grundlegende Verhaltensweisen des Flaneurs als sozial- und psycho-pathologische Formen einer Wutökonomie zu bestimmen, die denen des Amokläufers durchaus verwandt sind.“ Stephan Porombka: „Schwarze Flaneure. Versuch über den Zusammenhang von Flaneurie und Amoklauf“, in: Ders., Susanne Scharnowski (Hrsg.): *Phänomene der Derealisierung*, Wien 1999, S. 283–312, hier S. 287.

5 Joseph Vogl: „Beliebige Feindschaft: Amok“, in: Thomas Oberender, Ulrike Haß (Hrsg.): *Krieg der Propheten. Die Zukunft des Politischen II*, Berlin 2004, S. 96–128, hier S. 104.

6 Joseph Vogl: „Der Amokläufer“, in: Stephan Moebius, Markus Schroer (Hrsg.): *Diven, Hacker, Spekulant – Sozialfiguren der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2010, S. 12–25, hier S. 15.

7 Vogl (Anm. 6), S. 16 f.

8 Vogl (Anm. 6), S. 16.

Unerkennbarkeit symptomatisch zum Ausdruck, die bereits vor ihm Wolfgang Sofsky in seinem *Traktat über die Gewalt* als generelles Signum von Gewalt beschrieben hat. Sofsky hat auf den provisorischen Charakter aller Erklärungsversuche von Gewalt genauso hingewiesen wie auf das sich gegenseitig steigernde Gegensatzpaar aus Bedeutungsdefizit (des Verbrechens) und Deutungsbedürfnis (der Gesellschaft).

Was immer die Kulturgeschichte der Ideen und Praktiken erbracht hat, immerfort sind Menschen damit beschäftigt, der Pein einen Sinn zu geben. Aber der Überbau an Bedeutungen kaschiert nur das Sinnlose. Umso stärker wuchern die Bedeutungen, je leibverbundener die Sinnlosigkeit ist. Die Kultur stützt die trostreiche Vorstellung, noch für das Schlimmste müßte es Sinn und Grund geben. Aber aus der Tatsache, daß etwas existiert, folgt mitnichten, daß dies auch eine Bedeutung hätte. Und aus der Tatsache, daß die Not oft nicht zu wenden ist, folgt keinesfalls, daß das Notwendige auch gutzuheißen sei.<sup>9</sup>

Jean Baudrillard hat der konsumistischen Informationsgesellschaft später vorgeworfen, u. a. in der Publizistik ein „Weißwaschen der Gewalt“ zu praktizieren, das Gewalttaten durch konventionalisierte statistische und psychologische Deutungsmuster pauschalisierend aus dem Horizont der persönlichen Erfahrbarkeit löst und damit banalisiert.<sup>10</sup> Ähnlich wie Friedrich Nietzsche macht Baudrillard den Grund für diese Leidvermeidung in einer vereinseitigenden Auffassung von Moral in der Postmoderne aus, die einem erklärenden Rationalismus anhänge und eine Auseinandersetzung mit dem Abgründigen scheue, nachdem sie sich von religiösen Vorstellungen und damit der Existenz des Bösen verabschiedet hat. Die „herablassende und depressive Kraft des guten Willens, der in der Welt nur von Geradlinigkeit träumt und das Bucklichte des Bösen, die Intelligenz des Bösen nicht sehen“ wolle, betreibe „Gewalt-Prophylaxe“ und entgehe damit einer tatsächlichen Aufarbeitung von Gewaltereignissen.<sup>11</sup>

Für eine Analyse von Darstellungen des Amoks muss eine solche Hypothese unmittelbar Folgen haben. Denn ist mit der „Produktion von Nichtwissen“ ein spezifisches Reaktionsmuster identifiziert, das sich im Umgang der postindustriellen Gesellschaft mit Fällen exzessiver Gewalt eingeschliffen hat,<sup>12</sup> dann ist danach zu fragen, wie mit diesen Leerstellen umgegangen werden kann. Und weiter: Ob und wenn ja welche textuellen Darstellungsverfahren gibt es, die diese Lücken der Erkenntnis nicht

9 Wolfgang Sofsky: *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt a. M. 1996, S. 69.

10 Jean Baudrillard: *Transparenz des Bösen*, Berlin 1992, S. 53.

11 Baudrillard (Anm. 10), S. 100.

12 Vgl. hierzu auch Jan Philipp Reemtsmas Konzept der „autotelischen Gewalt“ in Jan Philipp Reemtsma: *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*, Hamburg 2009, S. 116 f.

„weißwaschen“, sondern zu einem integralen Bestandteil ihrer narrativen Formgebung machen, ohne sie semantisch zu neutralisieren?

### III. Zur Rezeption des dokumentarischen Fragmentarismus<sup>13</sup>

Joachim Gaertners Roman *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!* ist eine weiten Teilen der deutschen Leserschaft bisher verborgen gebliebene Aufarbeitung des Attentats an der Columbine Highschool. In der Presse sind die Taten in Littleton zwar auf große Resonanz gestoßen, in den künstlerischen Medien hingegen ist es, abgesehen von einigen Ausnahmen, bisher bei wenigen Aufarbeitungen der Geschehnisse geblieben. Michael Moores Dokumentation *Bowling for Columbine* (USA 2002) und Gus van Sants Spielfilm *Elephant* (USA 2003) sind sehr unterschiedliche Versuche der cineastischen Handhabung der Ereignisse.<sup>14</sup> In der Literatur hat sich vor allem in der englischsprachigen Jugendliteratur mit Morton Rhues *Ich kenn' euch ab* (1999) und Jodi Picouls *Neunzehn Minuten* (2003) eine Behandlung des Themas abgezeichnet, auf das Tableau der Romankunst hat es das Ereignis lange nicht geschafft.<sup>15</sup>

- 
- 13 Der Begriff ‚dokumentarischer Fragmentarismus‘ wurde meinem Kenntnisstand nach noch nicht in der Literaturwissenschaft gebraucht. Er wird im Folgenden weniger als Bezeichnung für ein bestimmtes Korpus von Texten verwendet, das mit den hier erwähnten Schriften von Enzensberger, Kempowski und Gaertner nur unzureichend benannt wäre und einiger Ergänzungen bedürfte, die vielleicht an anderer Stelle geleistet werden können. In diesem Aufsatz soll der ‚dokumentarische Fragmentarismus‘ statt einer literaturgeschichtlichen Profilierung von Gattungszugehörigkeiten stärker als ein literarisches Verfahren beschrieben werden, das sich auf eine vermeintlich faktuale Materialbasis stützt und bei dessen Verarbeitung Elemente einer Ästhetik des Fragments Rechnung trägt, wie sie vielfach im Kontext der literaturwissenschaftlichen Analyse der Romantik und Moderne beschrieben wurde. Dieser Aufsatz soll daher implizit eine Antwort auf die Frage geben, welche Elemente der romantischen und modernen Fragment-Ästhetik von Joachim Gaertner adaptiert werden und welche Konsequenz dies für ein Narrativ hat, das sich in Abgrenzung zu anderen Medien literarisch mit dem Attentat in Littleton auseinandersetzt.
  - 14 Die Filme von Michael Moore und Gus van Sant können, was ihren narrativen Präsentationsmodus angeht, als extreme Pole auf der Achse der Autorpräsenz betrachtet werden. Während Moore anhand des dokumentarischen Materials didaktisch eine politische These zu formulieren versucht, kann van Sants Film als Versuch einer Vermeidung jeglicher Überformung verstanden werden, da *Elephant* wie Gaertner versucht, durch die Inszenierung bestimmter Figuren und Themenarrangements eine immanente Kommentierung und Kritik der Geschehnisse zu leisten.
  - 15 Silvia Roths Kriminalroman *Querschläger* kann als eine Variante zu Jodi Picouls *Neunzehn Minuten* verstanden werden. Auch Roth widmet sich einem Attentat, das unmittelbar an die Ereignisse in Littleton angelehnt ist. Eine tatsächliche Aufarbeitung der Vorfälle leistet der Krimi jedoch ebenso wenig wie Tom Bales Thriller *Amok*, der 2009 erschienen ist, das konzeptionell auf andere Taten rekurriert. Marc Höpfners Roman *Pumpgun* widmet sich gewissermaßen dem ersten School Shooting der Nachkriegszeit, das 1979 in San Diego

Gaertners Roman ist daher ein Pionierprojekt und trotzdem stieß der einzig aus den „Originaldokumenten“ der zuständigen Polizeibehörden zusammengestellte Text im Feuilleton auf ein geteiltes Echo.<sup>16</sup> Die ZEIT-Rezensentin Frauke Friedrichs sieht in der reinen Materialschau, die der „dokumentarische Roman“ vorführt, eine „vergebene Chance“, denn Gaertner habe es versäumt, „spannende Entdeckungen in dem von den Ermittlern zusammengetragenen Material prominent zu platzieren und zu erläutern.“<sup>17</sup> Die scheinbare Absenz der Autorinstanz wiege auch ethisch schwer, so Friedrichs Resümee. „Es fehlt eine Einordnung des Autors, es fehlt eine tiefer gehende Erklärung.“<sup>18</sup> Zu einer konträren Einschätzung kommt der SZ-Redakteur Thomas Lehmkuhl, dem zufolge das Text-Konvolut „neue Perspektiven“ auf die Ereignisse freigibt, ohne jedoch im gleichen Zuge identifikatorisch zu sein oder sich gar zu befleißigen, das Geschehene erklären zu wollen. Lehmkuhl entlässt den Roman auch aus der Erwartung, Erklärungen liefern zu müssen und hebt vielmehr die rezeptionsästhetische Ergänzungsbedürftigkeit und die damit provozierte Eigeninitiative des Lesers positiv hervor:

Gaertners Collage bietet [...] eine neue Perspektive. Er lässt die Täter ausführlich zu Wort kommen, und wenn in ihren Aufzeichnungen das entscheidende Detail auch nicht zu finden ist, wenn nicht klar wird, wo genau der „point of no return“ ist und wann die Würfel gefallen sind, so kann dieses Buch doch vielleicht helfen, das Gespür zu schärfen und den Tätern – statt sie als „krank“ abzustempeln und ihre Morde damit dem Verstehen zu entziehen – ein Stück näher zu kommen.<sup>19</sup>

Die ästhetische Bewertung von Gaertners Roman muss wohl als Aktualisierung einer Debatte verstanden werden, die bereits in den 1980er und 1990er Jahren bei der Veröffentlichung von Hans Magnus Enzensbergers Montageromanen *Das Verhör von Habana* (1970) und *Der kurze Sommer der Anarchie* (1972) bzw. Walter Kempowskis 10-bändigem Dokumentkoloss *Echolot* (1993–2005) geführt wurde. Hatte Enzensberger eine Chronik des Lebens und Todes des anarchistischen Revolutionärs Buenaventura Durruti versucht, der 1936 bei der Belagerung von Madrid während des

---

verübt wurde. Sowohl Clemens Meyers Kurzgeschichte „German Amok“ wie auch Manfred Theisens Roman *Amok* nehmen mehr oder minder direkt Bezug auf die Amokläufe in Erfurt und Winnenden. Vgl. Tom Bale: *Amok*, München 2009; Marc Höpfner: *Pumpgun*, Reinbek b. Hamburg 2001; Clemens Meyer: „German Amok“, in: Ders.: *Gewalten. Ein Tagebuch*, Frankfurt a. M. 2010, S. 59–71; Silvia Roth: *Querschläger*, Hamburg 2008; Manfred Theisen: *Amok. Die Geschichte eines Amoklaufs*, München 2005.

16 Besprechungen des Titels sind u. a.: Andreas Fanidadeh: „Kamerad Amok“, *ta3 Online*, 14.3.2009; Frauke Friedrichs: „Ich bin der Gott der Traurigkeit“, *Zeit Online*, 13.3.2009; Thomas Lehmkuhl: „Ich stehe über euch“, *SZ Online*, 27.4.2009.

17 Friedrichs (Anm. 16).

18 Friedrichs (Anm. 16).

19 Lehmkuhl (Anm. 16).

Spanischen Bürgerkriegs starb, so bildet bei Kempowski weniger eine historische Person das Kohäsionszentrum seines insgesamt 3042 Seiten umfassenden literarischen Katalogs als vielmehr das Ereignis des Zweiten Weltkriegs. Mit den genannten Texten verbindet Gaertners Roman, dass er wie Enzensberger und Kempowski zur Darstellung von Gewalt das Verfahren eines dokumentarischen Fragmentarismus wählt, um eine weniger präskriptive Art der Geschichtsschreibung zu leisten. Die präsentierten schriftlichen Versatzstücke sollen dem Leser ein Archiv sein, das eine immer wieder neu ansetzende Annäherung an ein inkommensurables geschichtliches Ereignis ermöglicht. Statt selbst das Geschehen zu deuten, so der Anspruch und die Suggestion, die von der scheinbaren Abwesenheit der Autoren Enzensberger, Kempowski und Gaertner ausgeht, soll dem Leser das Faktische zugänglich gemacht werden. Anstatt den motivischen Vorgaben einer geschlossenen literarischen Dramaturgie zu folgen, wird dem Leser mehr Deutungsspielraum zugestanden.

Die Textfragmente sollen für den Leser zu einem Drehbuch werden, das er in seinem Gehirn inszeniert und dabei stärker persönliche Erfahrungen und Eindrücke einfließen lässt. Dadurch findet eine viel intensivere und nachhaltigere Auseinandersetzung mit dem Thema statt, als es vermutlich irgendeine Fernsehdokumentation erreichen könnte.<sup>20</sup>

Gleichwohl treten schon in dem Moment Unterschiede zwischen den Dokumentarromanen von Enzensberger, Kempowski und Gaertner hervor, wenn der Status des verwendeten Materials verglichen wird. Enzensberger wurde bei der Recherche für *Der kurze Sommer der Anarchie* selbst als Stichwortgeber aktiv, indem er bei Interviews, die er mit Zeitzeugen führte, durch seine Fragetechniken maßgeblich Einfluss auf deren Antworten nehmen konnte. Friedemann Weidauer kommt daher in seiner Studie *Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss* zu der Einschätzung, Enzensberger habe die Aussagen seiner Gesprächspartner „durch seine Fragen während des Interviews herausgefordert“ und später bei der Komposition des Textes eine bestimmte Rezeption der Kommentare vorbereitet, indem er sie nach bestimmten „Gesichtspunkten geordnet, ausgewählt, gekürzt und übersetzt, in Kapitel eingeteilt, mit einem Kommentar versehen, ihnen die Genrebezeichnung ‚Roman‘ verliehen und mit seinem Namen als Autor verantwortlich gezeichnet“ hat.<sup>21</sup> Diese Formierung und Signierung des Materials nimmt ihnen die vermeintliche ‚Unschuld‘ objektiver Dokumente, die Annahme, durch sie einen unbelasteten Blick auf die Bewegung des

20 Joachim Gaertner in dem Interview „Natürlich bin ich schuldig, aber ...“, das der Autor mit dem Verfasser führte, 27.3.2010.

21 Friedemann J. Weidauer: *Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss*, Wiesbaden 1995, S. 147.



spanischen Anarchismus und im Speziellen auf Durrutis Leben werfen zu können, wird als Illusion desavouiert. Enzensberger ist sich des konstruktiven Charakters seiner literarischen Bearbeitung bewusst und erhebt sie zum generellen historiographischen Modus. „Die Geschichte,“ so Enzensberger, „ist eine Erfindung, zu der die Wirklichkeit ihre Materialien liefert.“<sup>22</sup> Eine „wissenschaftliche Recherche, die sich interesselos dünkt,“ folgert der Autor, „[...] bleibt ein Schlemihl, eine Kunstfigur.“<sup>23</sup> Durch Kommentare und Glossen, die Enzensberger zwischen den Dokumenten einstreut, werden seine literarischen Eingriffe deutlich.<sup>24</sup> Knapp ein Sechstel des gesamten Textes besteht aus reflektierenden Einschüben, die dem Leser eine Interpretationslinie vorzeichnen. Für Weidauer liegt es damit auf der Hand, dass Enzensberger durch die Erzählerstimme nicht nur eine mögliche Haltung zum Präsentierten exemplarisch vorführt, sondern die Intention einer politischen Instrumentalisierung erkennen lässt.

Wie er die Geschichte der Anarchisten nacherzählt, muß konsequenterweise nun also auch als seine Geschichte über sich selbst gesehen werden, zumindest jedoch als Projekt einer ersehnten Subjektivität in die Geschichten der Anarchisten hinein und gegen das, was er im Angebot der Subjektpositionen seiner bundesrepublikanischen Gegenwart finden kann.<sup>25</sup>

- 
- 22 Hans Magnus Enzensberger: „Erste Glosse. Über die Geschichte als kollektive Fiktion“, in: Ders.: *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod*. Frankfurt a. M. 1972, S. 13.
- 23 Enzensberger (Anm. 22). Enzensberger sieht sich gegenüber seinen Lesern zwar in der Rolle eines „Spezialisten“ und „Bauchredners“, „der die Aufgabe hat, die gesellschaftliche Realität zum Sprechen zu bringen.“ Vgl. Interview zitiert nach Alan J. Clayton: *Writing with the words of others. Essays on the Poetry of Hans Magnus Enzensberger*, Würzburg 2010, S. 237. Mimesis im Sinne einer Realitätswiedergabe lehnt Enzensberger trotzdem ab. Vgl. dazu u. a. Alasdair King: *Hans Magnus Enzensberger. Writing, Media, Democracy*, Berlin 2010, S. 287.
- 24 Martin Rehfeldt hebt in Bezug auf Kempowski dessen Autorinszenierung als Authentizitätsstrategie hervor und macht auch für das *Echolot* auf den literarisch-fiktionalen Charakter der arrangierten Dokumente aufmerksam. „Doch beschränkt sich Kempowskis Inszenierung in den Peritexten zum *Echolot* nicht auf die Archivars- und Editorenrolle; vielmehr nimmt er – überraschend, da er ja fremde Texte zusammenstellt – auch die Rolle des Dichters in Anspruch und verspricht damit eine sinnstiftende und ästhetische Ordnung des Materials. Die Inszenierung als Dichter und Urheber beginnt mit der *contradictio in adjecto* des Untertitels: *Ein kollektives Tagebuch*. Denn das Tagebuch suggeriert doch gerade Intimität und Subjektivität, in ihm drückt sich traditionell ein Subjekt nicht nur aus, hier erforscht und entwirft es sich. Wenn also von einem *kollektiven Tagebuch* die Rede ist, dann wird damit postuliert, dass aus der Vielzahl der Stimmen eine gemeinsame entsteht – zwar nicht die des Autors, aber eine von ihm erschaffene. Kempowski verwendet für seine Rolle das Bild des Chorleiters, der zwar selbst nicht singt, ohne den der Chor aber unverständlich wäre.“ Vgl. Martin Rehfeldt, „Archiv und Inszenierung. Zur Bedeutung der Autorinszenierung für Walter Kempowskis ‚Das Echolot‘ und Benjamin von Stuckrad-Barres ‚Soloalbum‘“, in: Lutz Hagestedt (Hrsg.): *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung*, Berlin 2010, S. 369–380, hier S. 376.
- 25 Weidauer (Anm. 21), S. 147.

Das politische Engagement des dokumentarischen Fragmentarismus, den Enzensberger in Anschlag bringt, wird nur umso deutlicher, wenn die Form der Verwendung von historischem Material in *Ein kurzer Sommer der Anarchie* mit dem im *Echolot* und *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!* verglichen wird. Georg Jäger hat angeregt, bei textkompositorischen Verfahren zwischen „Montage“ und „Collage“ zu differenzieren. Es mache einen Unterschied, so Jäger, „ob das Material als Dokument einer Realität oder als *Objet trouvé* von bestimmten Qualitäten fungiert, ob die Bruchstellen offengehalten und zu Zwecken der Bewußtmachung genutzt oder ob sie verwischt und einem Gesamteindruck untergeordnet werden.“<sup>26</sup> Im Fall einer selbstgenügsamen Präsentation des Materials, bei dem Leerstellen offengelassen werden, schlägt Jäger folglich vor, von „Montage“ zu sprechen, bei einer „eigenständigen, eigenwertigen [...] Komposition“ den Begriff „Collage“ zu verwenden, da das „vorfabrizierte Material“ dem ästhetischen und ethischen Formprinzip des Werkes unterstellt wird.<sup>27</sup> Dementsprechend kann Enzensbergers politischer Zugriff auf das von ihm in Interviews und Übersetzungen ‚fabrizierte‘ Material als „Collage“ bezeichnet werden, und Kempowskis und Gaertners faktualistische Materialschau als „Montage“.<sup>28</sup> Diese begriffliche Unterscheidung ist nicht nur deshalb geboten, da, wie aus Lehmkuhls Rezension zu Gaertners Roman ersichtlich, eine unscharfe Verwendung der Bezeichnungen zu beobachten ist, sondern weil der Aufweis einer Differenz zwischen Collage und Montage Rückschlüsse auf die ästhetische und ethische Problemlage zulässt, in der sich Enzensberger auf der einen, und Kempowski und Gaertner auf der anderen Seite befinden. Wenngleich es unmöglich ist, die Gegenstände, deren sich Kempowski und Gaertner annehmen – den Zweiten Weltkrieg bzw. das Attentat in Littleton – gegeneinander aufzuwiegen, besteht

26 Georg Jäger: „Montage“, in: Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II, S. 631.

27 Jäger (Anm. 26); Vgl. dazu weiterhin: Burkhardt Lindner, Hans Burkard Schlichting: „Die Destruktion der Bilder. Differenzierungen im Montagebegriff“, *Alternative* 21 (1978), S. 209–225, sowie Hanno Möbius: *Montage und Collage – Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000.

28 Kempowski hat sich selbst augenscheinlich für eine andere Verortung seines Textes ausgesprochen. In einem Interview mit Volker Hage antwortet er: „In einer regelrechten Dokumentation könnte man auf statistische, graphische Darstellungen und Belehrungen nicht verzichten. Das ‚Echolot‘ ist keine Dokumentation, sondern eine Collage.“ Walter Kempowski: „Bis ans Ende meiner Tage“, in: Interview with Volker Hage, *Spiegel Spezial* 5 (1993), S. 34. Die Kategorisierung Kempowskis scheint aber eher ein Abgrenzungsversuch zur faktualistischen bzw. realistischen Dokumentation zu sein und nicht der definitorischen Unterscheidung von der Montage zu entspringen. Carla A. Damiano hat sich in ihrer Studie ebenfalls für die Bezeichnung „Montage“ ausgesprochen. Vgl. Carla Damiano: *Walter Kempowski's ‚Das Echolot‘. Stifting and Exposing the Evidence via Montage*, Heidelberg 2005, S. 89 f.

die Herausforderung beider Autoren nicht darin, ein Ereignis durch archivarische und investigative Recherche aus dem ‚Dunkel‘ des Vergessens zu befreien, wie Enzensberger es im Fall der Spanischen Revolution zu leisten hat. Vielmehr sind Kempowski und Gaertner mit der Totalität eines vielfach im Diskurs visuell und textuell prozessierten Ereignisses konfrontiert, das beide Autoren durch den Rückgriff auf das ‚Ursprungsmaterial‘ seiner Rückbindung an die verloschene Empirie der Geschehnisse versichern wollen. Was im *Echolot* und in *Ich bin voller Hass* verwendet wird, hat bereits eine Formung erfahren, auf die Kempowski und Gaertner keinen Einfluss mehr haben. Es sind Aussagen von Veteranen, Kriegstagebücher, Briefe, Postkarten, Auszüge aus Geschichtsbüchern bei Kempowski und bei Gaertner Chatprotokolle, Blogeinträge, Zeugenaussagen von Eltern, Klassenkameraden, Pädagogen und Bekannten der Täter, die das Jefferson County Office sammelte und auf Beschluss der Eltern der Öffentlichkeit im Internet zugänglich machte.<sup>29</sup>

Es ist die ‚vorfabrizierte‘ ideologische Prägung, die jedes einzelne Fragment kennzeichnet, die Kempowski und Gaertner zur Geltung kommen lassen, ohne sie zum Zweck der Ableitung einer politischen Aussage zu harmonisieren. In der Kritik wird diese Darbietung des Disparaten mal als unzulässige Relativierung gebrandmarkt, mal als einzig legitime Möglichkeit einer peripheren, a-linearen Lektüre der Geschichte im Sinne des *New Historicism* gelobt. Peter von Matt beispielsweise kommt im *Literarischen Quartett* im Februar 1994 zu einer positiven Bewertung von Kempowskis summarischem Gestaltungsprinzip:<sup>30</sup>

Das Interessanteste an dem Buch sind nur die Einzelheiten. Die Kompositionsarbeit und das Zusammenstellen und Unterstellen, dass man hier Einsicht in das Ganze bekomme, dass hier das Echolot wirklich in die Geschichte geht, das ist

29 Die veröffentlichten Beweisstücke des Jefferson County Sheriff Office sind verfügbar unter: [www.thedenverchannel.com/download/2006/0706/9477579.pdf](http://www.thedenverchannel.com/download/2006/0706/9477579.pdf), letzter Zugriff am 23.7.2012.

30 Die Kontroverse im Zuge der Veröffentlichung von Kempowskis *Echolot* hat Frank Schirrmacher zum Anlass genommen, sich wie Christian Meier in einer später in der FAZ abgedruckten Rede an der Universität Mainz mit Hinweis auf die tatsächliche Anwesenheit des Autors für das Darstellungsverfahren des dokumentarischen Fragmentarismus auszusprechen: „Kempowski lässt seine Quellen unverändert; Äußerungen von Tätern und Opfern, von Prominenten und Unbekannten stehen unkommentiert nebeneinander. Der Autor ist als Schreibender nicht anwesend – er hat die Worte in diesem Dialog eines Kollektivs, aus dem das Jahrhundert so eindringlich spricht, nicht erfunden. Und trotzdem ist er präsent in der Auswahl und in der Komposition der Reihenfolge. Im ‚Echolot II‘ hat Kempowski auch auf das Vorwort als letzte direkte Äußerung verzichtet, sichtbar wird er aber als Archivar, Arrangeur und Dirigent der einzelnen Stimmen.“ Frank Schirrmacher: „In der Nacht ...“, in: FAZ, 13.11.1993.

eben die Fiktion. Es ist hochinteressant. Alle Details sind großartig, das ist mit vom Spannendsten, was es gibt.<sup>31</sup>

Christian Meier kommt in der gleichen Sendung zu einer gänzlich verschiedenen Schlussfolgerung. Seiner Ansicht nach lässt Kempowski „seine Leser mit den Zeitgenossen allein“.<sup>32</sup> Und ähnlich wie Friedrichs Kritik an Gaertners unkommentierten Text-Arrangements moniert Meier an Kempowski:

Da kommen die Leiden der Juden, Ghettos, Ermordung und Selbstmord zwar vor, aber nur als ein Geschehen neben anderen. Es passiert eben sehr viel. Insofern ist diese Sammlung nicht nur höchst einseitig und unausgewogen, sondern es fehlen die entscheidenden Akzente.<sup>33</sup>

Kempowski verwehrt sich dagegen, dem *Echolot* die Genre-Bezeichnung „Dokumentarliteratur“ applizieren zu lassen. Vielmehr hebt er in einem Interview mit Volker Hage den fiktiven Charakter seines Textes hervor und unterstreicht laut der Auswertung von Carla Damiano, „the work should be approached as an artistic creation rather than as historiographical documentation“.<sup>34</sup>

Im Folgenden soll es darum gehen, in Gaertners „dokumentarischem Roman“ jene Montageverfahren und Fiktionalisitätsindikatoren aufzuspüren, wie sie in der hier skizzierten Literatur des dokumentarischen Fragmentarismus in unterschiedlichen Variationen und Modifikationen auftauchen. In einem weiteren Schritt wird der Frage Raum gegeben, inwiefern diese Verfahren des dokumentarischen Fragmentarismus gerade durch die Explizierung ihrer künstlerischen Konstruktivität einen Authentizitätseffekt erzielen, der das genaue Gegenteil eines ontologischen Realitätsanspruchs bedeuten würde. Authentizität wäre in diesem Sinne nicht eine Qualität, die sich an dem Gelingen der mimetischen Abbildung eines Ereignisses bemisst,<sup>35</sup> sondern entsprechend Ansgar Nünning's metapoetischem Konzept das Resultat einer metaisierenden Darstellungsform, die

31 Peter von Matt nach Stephan Reichenberger: „Literarisches Quartett am 24.2.1994 – Walter Kempowski – Echlot“, in: Marcel Reich-Ranicki, Hellmuth Karasek (Hrsg.): ... und alle Fragen offen – Das Beste aus dem Literarischen Quartett, München 2000, S. 309–318, hier S. 313.

32 Christian Meier: „Ein direkter Zugang zur Vergangenheit unserer Eltern?“, *Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 12 (1995), S. 1128–1133, hier S. 1133.

33 Meier (Anm. 32).

34 Damiano (Anm. 28), S. 87.

35 Ulrich Krellner markiert als tradiertes Rudiment ein Authentizitätsverständnis, das in jeglicher Form auf „Originalität“ beruht. Stattdessen reflektiere der Begriff „Authentizität“ „im heutigen Sprachgebrauch die historisch oder ereignishaft verbürgte „Echtheit“ eines (künstlerischen) Werkes, Ausdrucks oder Aktes.“ Ulrich Krellner: „Authentizität“, in: Achim Trembeß (Hrsg.): *Metzler Lexikon Ästhetik*, Stuttgart 2006, S. 49–50, hier S. 49.

durch die bewusste Ausstellung ihrer künstlerischen Gemachtheit und die Auffächerung unterschiedlicher Reflexionsebenen ‚authentisch‘ wirkt.<sup>36</sup>

#### IV. Ästhetischer Reduktionismus als Authentifizierungsstrategie

Schon das Cover von Gaertners Buch sendet dem Betrachter eine zweideutige Botschaft. Das vollkommen weiße Deckblatt mit den geraden, schwarzen Lettern des Titels sind wie eine Leerstelle, ein Schweigen, das dem von Fernseh- und Zeitungsbildern, den Nachrichten und Reportagen zu den Ereignissen an der Columbine Highschool beanspruchten Leser entgegen gehalten wird.<sup>37</sup>

Wir [Gaertner und Lektor, P. H.] wollten lieber eine möglichst nichtssagende Oberfläche. Das Buch sollte erst einmal wie ein unbeschriebenes Blatt daherkommen. Erst wenn man es aufschlägt, beginnt hinter dieser glatten, weißen Oberfläche das Grauen.<sup>38</sup>

Das Weiß des Buchcovers wird allerdings nicht in seiner Unbestimmtheit belassen, sondern als ein gestalterisches Zeichen etikettiert, das in einem spezifischen Verhältnis zu dem Inhalt des Buchs steht, der mit dem Untertitel „Aus den Original-Dokumenten zum Attentat an der Columbine Highschool“ angekündigt wird. Nach der Unbestimmtheit auf der ersten Seite macht der Autor den Leser auf die Eingriffe aufmerksam, die er vorgenommen hat. Dabei übersteigen die getroffenen Maßnahmen die Mittel zur Gewährleistung der sprachlichen Verständlichkeit bei weitem. Manche Texte wurden in der Originalsprache Englisch belassen, andere übersetzt, die Texte wurden „gekürzt und neu zusammengestellt, einige Vernehmungsprotokolle aus dramaturgischen Gründen von der 3. in die 1. Person umgeschrieben.“<sup>39</sup> Wie um der konsequenten Reduktion künst-

36 In dem u. a. von Ansgar Nünning herausgegebenen Band heißt es bezüglich der Schnittmenge der unterschiedlichen literarischen und filmischen Verfahren der Metaisierung: „Metaisierende Verfahren thematisieren oder potenzieren auf vielfältige Art und Weise den Fiktionscharakter von Literatur und anderen Medien oder verweisen auf deren Künstlichkeit, Textualität und Medialität, d. h. deren Konstruktcharakter. Der gemeinsame Nenner der verschiedenen Spielarten der Metaisierung besteht darin, dass sie ihre jeweilige Form, Gattung oder das Medium zum Inhalt erheben. In funktionaler Hinsicht hingegen können sie sich erheblich unterscheiden und etwa über ein kritisches, spielerisches, parodistisches oder affirmatives Funktionspotential verfügen.“ Janine Hauthal u. a.: „Vorwort und Danksagung“, in: Janine Hauthal u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*, Berlin, New York 2007, S. IX–X, hier S. IX. Vgl. auch Abschnitt IV. „Authentizität und metaisierende Fiktion“.

37 Die Aussagen beziehen sich auf die Erstausgabe, veröffentlicht am 1.3.2009 bei Eichborn, Frankfurt a. M.

38 Gaertner (Anm. 20).

39 Joachim Gaertner: *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!*, Frankfurt a. M. 2009, S. 5.

lerischer Effekte auf dem Buchumschlag entgegen zu wirken und den arrangierenden Eingriff des Autors zu legitimieren, begegnet dem Leser auf den folgenden beiden Doppelseiten jeweils eine comicartige Zeichnung, deren Urhebererschaft der Rezipient nur vermuten kann. Schreiende Köpfe, Roboter, die mit einer überdimensionierten Handfeuerwaffe einen Globus beschießen, über den der Schriftzug „Hell on earth“ gelegt und mit dem Text versehen wurde: „Ahhhhh, my favorite book. We the gods will have so much fun w. NBK!! Killing enemies, blowing up stuff, killing cops.“<sup>40</sup> Darunter ist anscheinend der gleiche Roboter abgebildet, diesmal mit schießender Waffe nur ohne Kopf, links daneben, etwa ein Viertel des Blattes einnehmend, dann die sich vom expressiven und impulsiven Rest verstörend abhebende Zeichnung von fünf Herzen und in geschwungenen kalligraphischen Zügen die Nachricht „I love you ...“, wobei der niedergeschriebene Name durch schwarze Tusche unkenntlich gemacht wurde. Auf der nächsten Doppelseite erscheinen, nicht weniger kryptisch, fast unleserliche, handschriftlich verfasste Manuskript-Seiten, die scheinbar in Raserei verfasst, durch Ausrufezeichen, Vergrößerungen und die Verwendung von Abkürzungen die Hermetik des Dargebotenen demonstrieren. Erst später, nach dem Lesen des Buches, können diese Bilder einer erneuten, diesmal aufschlussreicheren Betrachtung unterzogen werden. Dann ist klar, dass „NBK“ zugleich die Abkürzung von Oliver Stones Film *Natural Born Killers* bedeutet und gleichzeitig eine geheime Anspielung der Täter auf ihr geplantes Attentat ist. Das in Kapitalen geschriebene „VODKA“ wird nicht als Referenz auf Alkohol lesbar sondern als Spitzname von einem der Täter. Dann ist der Hinweis auf die „Map01“ als Karte für ein Level des Computerspiels *Doom* verstehbar, das einer der Attentäter in seiner Freizeit als Hobby programmierte. Dann sind auch die Nennung der Rockgruppe *Rammstein* und ein erst nach mehrmaligen Versuchen zeichnerisch zu Stande gebrachtes Hakenkreuz als Bestandteile einer eklektischen ideologischen Ornamentik zu entziffern, die in der Medienberichterstattung als Schlüssel zum Verständnis der Taten dargestellt wurden.<sup>41</sup> Nach der ersten Lektüre des Buches wirkt das nationalso-

40 Gaertner (Anm. 39), S. 7, Formatierung des Textes beibehalten.

41 Der Umstand, dass das Attentat am 20. April, dem Geburtstags Hitlers, verübt wurde, verschaffte lange Zeit der These auftrieb, die Taten seien durch rechtsradikales Gedanken- gut motiviert gewesen. Vgl. u. a. Anonym: „Spekulation über Motive“, *Spiegel Online*, 22.4.1999, [www.spiegel.de/panorama/0,1518,18831,00.html](http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,18831,00.html), letzter Zugriff am 14.7.2012; Manfred Rowold: „Der Amoklauf der Mantel-Mafia“, *Die Welt*, 19.4.2007. Gegen diese Einschätzung setzte sich nach der Analyse der Tagebucheinträge die Überzeugung durch, nationalsozialistische Symbole seien von den Tätern in Zeichnungen verwendet worden, sie haben aber weder im Internet nach entsprechendem Material gesucht, noch einer rassistischen Gruppierung angehört oder gegen Angehörige des jüdischen Glaubens oder Migranten gehetzt. Ganz im Gegenteil ergreifen beide mehrfach in ihren biographischen Auf-

zialistische Symbol aber nur noch wie die fahrige Geste einer eher von Drastik denn von lebensanschaulichen Abwägungen geleiteten Suche nach geschichtlichen Legitimationen für das eigene Vorhaben.

So willkürlich und überraschend dem Leser bei der ersten Lektüre die von Gaertner ausgewählten Dokumente erscheinen, so streng folgen sie bei genauerer Analyse einer dramaturgischen Regie, die mit den verstörenden Zeichnungen anhebt, sich über die scheinheiligen Schulaufsätze „Great Senior Expectation“ erstreckt, in denen beide Täter ihre Erwartungen an das kommende Schuljahr formulieren sollen und dabei routiniert die servile Selbstverbesserungsrhetorik bemühen, die ihnen hilft, ihr Vorhaben über mehrere Monate trotz verschiedener aufkommender Verdachtsmomente geheim zu halten. Es folgen Blog- und Kalendereinträge, Schulzeugnisse und Transkripte von Homevideos, die beide Täter drehten, Aussagen von Lehrern und Pädagogen aus dem staatlichen Erziehungsprogramm, dem sich beide nach einem Einbruch stellen mussten, Freunde, mit denen sie im Wald schießen übten, Angehörige späterer Opfer, ihrer Eltern und der jungen Frau, mit der einer der Mörder eine Affäre hatte. Aus den knapp 946 Beweisstücken veröffentlichte Gaertner 206, die der Autor aus dem Fundus des Jefferson County Sheriff's Offices nach thematischen und personellen Gesichtspunkten auswählte und die Dokumente in einer Abfolge montierte, die durch die Einteilung in Kapitel bei gleichzeitigem Verzicht auf Kapitelüberschriften nur wenig darauf abzielt, vorhandene Ordnungsraster zu explizieren. Im Zuge des Lesens lassen sich allerdings Strukturen ausmachen, die inhaltliche und formale Gruppierungsmuster zu erkennen geben: Die Prosa aus Creative Writing-Kursen,<sup>42</sup> Aussagen, die das Mobbing beschreiben, dem beide Täter ausgesetzt waren,<sup>43</sup> lassen sich ebenso als literarische und motivische Gliederungspunkte identifizieren wie beispielsweise ein Kapitel, in dem die Täter kenntnisreich über griechische Mythologie, das „Wesen der Renaissance“ und Edmond Rostands Stück *Cyrano de Bergerac* (1897) schreiben und das

---

zeichnungen Partei für Menschen nicht-amerikanischer Abstammung. In dem Interview, das der Verfasser dieses Aufsatzes mit Joachim Gaertner führte, kommt der Autor zu der Einschätzung: „Die Taten sind vor allem pubertär. Ihnen liegt kein politisches Konzept zu Grunde. Auch die Begeisterung für die NS-Bewegung, auch das ist keine festgefügte ideologische Position, Harris bezog seine Liebe für alles Deutsche, ja selbst auf den „German brute stuff“, also alles, was menschenverachtend und brutal ist wie z. B. Rammstein. Die Aggression der beiden Täter richtete sich nicht gegen eine bestimmt politische Partei oder Überzeugung. Sie grenzte sich vor allem von bürgerlich-kapitalistischen Werten ab: Erfolg, Liebe, Prestige, Gemeinschaft.“

42 Vgl. Gaertner (Anm. 39), S. 15 und S. 23.

43 Vgl. Gaertner (Anm. 39), S. 55.

vor allem dazu dient, den gehobenen Bildungsgrad der beiden Täter zu demonstrieren.<sup>44</sup>

Die optische und formale Reduktion, die Gaertner bei der Gestaltung seines Romans vornimmt, erzielt einen Authentizitätseffekt, da sie den Eindruck erweckt, der Text würde die Dokumente der Täter, Angehörigen und Beobachter unverstellt zur Geltung kommen lassen. Mehr noch: Sie suggeriert eine Erkennbarkeit der Taten. Gerade die gezielte Dramaturgie, der *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!* folgt, unterläuft diesen Wissenszug traditioneller Dokumentarliteratur allerdings, und macht die Lektüre zu einem von Gaertner in erhöhtem Maße gesteuerten Erkenntnisprozess.

## V. Erzählerverzicht und polyphone Radionarrativik

Wie in Radio-Reportagen komponiert der gelernte Fernseh- und Rundfunkredakteur Joachim Gaertner die Dokumente, unterbricht bestimmte Kommentare, fügt andere ein und lässt den angefangenen Kommentar dann einem musikalischen Leitmotiv gleich später wieder zum Vorschein kommen.<sup>45</sup> Im Aufbau des 9. Kapitels, das sich der psychologischen Analyse der Täter widmet, kann diese Technik beispielhaft sichtbar gemacht werden. Der die Ermittlung begleitende FBI-Psychologe Dwayne Fuselier zählt darin unterschiedliche Warnsignale auf, die im Vorfeld der Taten zu beobachten gewesen seien.

Das Ironische ist, dass Eric und Dylan sehr intelligent und clever waren und offensichtlich sehr gut verstanden, ihren Plan geheim zu halten. Das ging mindestens ein Jahr lang so. Und das, obwohl sie wegen einiger kleinerer Sachbeschädigungen mehrmals mit dem Gesetz in Konflikt gekommen waren. Sie hatten sich in den Schulcomputer eingehackt, um dort die Kennzahlen der Schließfächer zu stehlen, und die Haustürschlösser ihrer Nachbarn verklebt, möglicherweise mit

44 Vgl. Gaertner (Anm. 39), S. 22 f.

45 In einer ganz anderen Weise hat Hans Magnus Enzensberger in einem Interview über *Der kurze Sommer der Anarchie* ebenfalls eine Analogie zwischen der Arbeit für das Radio und dem literarischen Schreiben gezogen. Für ihn ist das Radio Sinnbild für die intertextuellen Verflechtungen des schriftstellerischen Agierens. „Das sieht zwar wie ein einsamer Job aus, das Schreiben. Aber der Kopf eines Autors ist immer ein Radiokopf, voller Stimmen und Echos. Man schreibt, wenn man schreibt, auch immerzu ab oder um. Insofern ist die Literatur eine kollektive Arbeit, in der alle anderen, die an ihr arbeiten, jederzeit gegenwärtig sind; ob sie nun seit zweihundert oder tausend Jahren tot sind oder ob sie im Nebenzimmer sitzen, ist dabei gar nicht das Entscheidende.“ Hans Magnus Enzensberger nach Hanjo Kesting: „Der kurze Sommer der Anarchie – Gespräch mit Hans Magnus Enzensberger“, in: Ders. (Hrsg.): *Dichter ohne Vaterland Gespräche und Aufsätze zur Literatur*, Berlin 1982, S. 188–206, hier S. 202 f.



einem Luftgewehr die Fensterscheiben von Leuten zerstört, auf die sie wütend waren. Und einmal brachen sie in einen Lieferwagen ein.<sup>46</sup>

Darauf folgt ein Schulaufsatz, in dem einer der Täter seine Taten büßt und von dem gerichtlich verordneten Strafprogramm samt Anti-Aggressions-Training berichtet, das er in Folge seiner Verurteilung zu absolvieren hatte. Die Abwesenheit einer synthetisierenden Autorinstanz wird durch die Herstellung logischer Anschlüsse zwischen den Fragmenten kompensiert, so dass trotz der fehlenden Einordnung durch einen auktorialen Erzähler ein Erzählstrang aufgebaut wird. In diesem Sinne lässt Gaertner direkt auf die Schilderung der Strafmaßnahmen durch den Täter die Fortsetzung der Aussage Fuseliers folgen, die wie ein direkter Kommentar auf das Täter-Dokument wirkt.

Als sie in diesen Lieferwagen eingebrochen waren, und ein Erziehungsprogramm ableisten mussten, zeigte sich, dass vor allem Eric die Fähigkeit hatte, eine perfekte Fassade aufrechtzuerhalten. Er konnte Leute sehr gut einschätzen und konnte – und tat das auch – Leuten erzählen, was sie hören wollten. Seinen Lehrern, seinen Eltern sogar den Leuten vom Erziehungsprogramm.<sup>47</sup>

Das Prinzip wird beibehalten und die Einschätzung des Psychologen umfließt so Statements der Eltern, das Entschuldigungsschreiben, das ein Täter an die Besitzerin des betreffenden Autos richtet, in das er mit seinem Freund eingebrochen war, und wird in der Mitte des Kapitels von den Tagebucheinträgen des Täters abgelöst, die wiederum in Form einer textuellen Rahmung durch Einschübe mit anderen Dokumenten verschränkt werden. Statt wie Enzensberger das präsentierte Material zu kommentieren und zu glossieren bzw. wie Kempowski gänzlich auf einen Erzähler zu verzichten und atomistisch zig-tausende Dokumente zusammenzustellen, greift Gaertner auf die Technik zurück, bestimmten Erzählern wie Fuselier für einen eingeschränkten Abschnitt des Textes eine anleitende narrative Funktion zu geben, die jedoch immer nur über einige Seiten trägt und dann von einem anderen Erzähler oder einer anderen Erzählform abgelöst wird.

Was sich als kompositorisches Verfahren in der Anordnung der Dokumente beobachten lässt, prägt aber auch das Bricolage-Muster, das sich in den von Gaertner ausgewählten Dokumenten selbst widerspiegelt. Der Autor bringt immer wieder neue Erzähler als reflexive, rahmende Instanzen ins Spiel und so sind gerade Schulaufsätze Material, das von den Wertungen anderer durchsetzt ist und damit die Totalität des einzelnen Textbausteins metaisierend durchbricht.<sup>48</sup> Die Kommentierung des Originals

---

46 Gaertner (Anm. 39), S. 79.

47 Gaertner (Anm. 39), S. 82 f.

48 Zur Metaisierung Vgl. Abschnitt V.

durch eine andere Person überführt dessen ideologische Stilisierung, von deren Suggestionskraft auch der Leser bisweilen in den Bann gezogen wird. Diese Wirkung kann durchaus als Kalkül des Autors verstanden werden, der wiederum am Anfang des Romans nach den Zeichnungen und den „Great Senior Expectations“ der Täter ein Prosafragment ungeklärter Herkunft platziert.

Die Stadt war auch um 1 Uhr nachts immer noch voller Leben, als der ganz in Schwarz gekleidete Mann die leeren Straßen hinunterging. Der Mond war kaum sichtbar, versteckte sich hinter Wolken, verlieh der Atmosphäre etwas Frostiges. Der Klang seiner Schritte war das, was man am stärksten von dem Mann wahrnahm. Im Gemurmel und Getöse der Stadt war kein einziger Laut von ihm zu hören, außer dem Klingen einer Kette, die an seinem Gürtel hing und an zwei deutlich sichtbare Pistolen schlug.<sup>49</sup>

Für den Leser bleibt bis zu dem von Gaertner eingerückten Kommentar des Lehrers („Großartiger Anfang! Aber – Dylan – um es besser lesbar zu machen, verwende zwei Zeilen Abstand und eine größere Schrift. So ist es schwierig zu korrigieren“) unklar, ob auf die Dokumente nun ein von Gaertner verfasster Roman traditioneller Prägung folgt, ob das Zitat aus einem von den Tätern gelesenen Prosastück stammt oder ob der Text einer Person zuzuschreiben ist, die mit dem Attentat in entfernter Verbindung steht. Durch die Lektüre nimmt der Rezipient Anteil an dem Text, er überlässt sich der Bewegung, die dieser seinem Imaginationsvermögen öffnet und ertappt sich immer wieder dabei, sich ungewollt, über die Fiktion vermittelt, in die Täterfantasien einzufühlen, sich über diese partikular mit den Tätern zu identifizieren. Der Text leitet auf diese Weise durch seine vielfachen Brechungen und unvorhersehbaren Wendungen indirekt einen Verständigungsprozess an, in dem durch die erst am Ende der Kommentare indizierten Autorschaften bei Befolgung einer linearen Lektüre eine stetige Anonymisierung des Materials erreicht wird, die dem Leser eine Unvoreingenommenheit abringt, zu der er im Bewusstsein der Herkunft der Texte unter Umständen nicht bereit gewesen wäre. Er liest und erst am Ende erfährt er, wem er beigespflichtet, wen er abgelehnt, für wen er Mitgefühl und für wen er Abscheu empfunden hat.

Die Wirkung, die von Gaertners Text ausgeht, hängt nicht in unerheblichem Maße mit jenen Auslassungen und Leerstellen zusammen, die sich aus der linearen Lektüre für den Leser im Textnachvollzug und aus den Sprüngen und Pausen zwischen den einzelnen Fragmenten einstellen. Mit Wolfgang Iser sind die Leerstellen zu verstehen als gleichsam bedeutsame und uncodierte Passagen, die es ermöglichen, „die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers“ zu

---

49 Gaertner (Anm. 39), S. 13.

schließen<sup>50</sup> und ihm „einen Anteil am Mitvollzug und an der Sinnkonstitution des Geschehens“ zu geben.<sup>51</sup> Durch den rezeptionsästhetischen Ansatz von Roland Barthes kann das Engagement des Lesers und die Einordnung von Gaertners Text noch konkreter gefasst werden. Der Leser ist durch die Leerstellen nicht nur verstärkt an der Bedeutungsbildung beteiligt, er fungiert selbst als Co-Autor des Textes, insofern *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!* mit Barthes nicht nur als „lesbarer“, sondern auch als „schreibbarer Text“ zu bezeichnen ist. Der von der Medienberichterstattung über die Ereignisse an der Columbine Highschool informierte, bei der Lektüre auch an andere geschichtliche, politische, soziale und künstlerische Wissensbestände erinnerte Leser wird durch die Verwerfungen und Leerräume zum verdeckten Autor, der das Weiß des Fragmentzwischenraums zu füllen, einen immer neuen Zugang zum vorgefundenen Text zu konstruieren hat. Der Leser nimmt sich der Fragmente als seinem Material an und kombiniert und kontextualisiert sie neu. „Der schreibbare Text, das sind wir beim Schreiben, bevor das nicht endende Spiel (die Welt als Spiel) und irgendein singuläres System (Ideologie, Gattung, Kritik) durchschritten, durchschnitten, durchkreuzt und gestaltet worden wäre, das sich dann auf die Pluralität der Zugänge, die Offenheit des Textgewebes, die Unendlichkeit der Sprachen niederschlägt.“<sup>52</sup> Der artifizielle Charakter der Leerstellen zwischen den Dokumenten schafft eine Distanz zwischen dem Text und dem Leser, sie unterbrechen seine Lektüre und geben ihm die Möglichkeit, sich zu dem heterogenen Stoff in ein konstruktives Verhältnis zu setzen.

## VI. Authentizität und metaisierende Fiktion

In Gaertners Roman lassen sich eine ganze Reihe von Fiktionalitätsindikatoren finden: Die Montage von Prosa und Lyrik aus den Creative Writing-Seminaren, an denen die Täter teilgenommen haben, ihre Verweise auf

50 Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München 1976, S. 284.

51 Wolfgang Iser: *Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970, S. 236.

52 Roland Barthes: *S/Z*, Frankfurt a. M. 1987, S. 9. Barthes weist in „Die Lust am Text“ darauf hin, dass es eine Strategie des „Textes der Wollust“ ist, sich dem Leser in seiner zerklüfteten und ambivalenten Struktur darzubieten, um den Leser in seiner Kreativität zur Partizipation aufzurufen. „Das ist ein ganz subtiler, fast unhaltbarer Zustand des Diskurses: die Erzählbarkeit wird demontiert und die Geschichte bleibt dennoch lesbar: niemals waren die beiden Ränder der Kluft deutlicher und klarer, niemals wurde dem Leser die Lust so gut dargeboten – sofern er nur Geschmack an kontrollierten Brüchen, verfälschten Konformismen und indirekten Destruktionen hat.“ Roland Barthes: *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M. 1974, S. 16.

Mythologie, Kunst- und Kulturgeschichte, das Zitieren von Liedtexten, das Transkript eines Spielfilms, den beide Täter im Rahmen eines Schulprojekts drehten, am Anfang gleich der Auftakt durch den Hinweis des Autors einige Passagen aus „dramaturgischen Gründen von der 3. Person in die 1. Person umgeschrieben“ zu haben, die Verwendung von Aussagen der Täter, die den inszenatorischen Charakter ihres Attentats hervorheben, die Art ihrer Selbststilisierungen („I AM POEM“<sup>53</sup>) und ihre Spekulationen über mögliche Verfilmungen ihrer bereits nach medialen Gesichtspunkten inszenierten Taten.<sup>54</sup> Durch Spitznamen und das Übernehmen fremder Identitäten in Chats, durch den Hinweis auf die „Masken“ und „Fassaden“,<sup>55</sup> welche die Täter sich überstreifen, ihre Teilnahme an der Theatergruppe an der Highschool, durch Berichte von Rollenspielen im Internet und am Wochenende im Wald, im Zuge teilweise konträrer Charakterisierungen der Täter durch Eltern, Lehrer, Freunde, Sozialtherapeuten und Polizeipsychologen wird die Kontingenz von Identitäten im Text und der fiktionale Gehalt der von Gaertner bearbeiteten Dokumente ständig präsent gehalten.

Gaertner, der nach dem Attentat in Winnenden von vielen Redakteuren als „Amok-Experte“ befragt wurde<sup>56</sup>, hat das Columbine-Material zuerst für eine Dokumentation (*ttt – Titel, Thesen, Temperamente*, 5.11.2006) gesichtet und den Stoff für ein Hörspiel genutzt (*Hass! Mehr Hass!*, WDR 14.4.2009), bevor er sich entschieden hat, seinen journalistischen Vorarbeiten einen Roman folgen zu lassen. Befragt nach seiner Motivation für den mehrfachen Medienwechsel nannte Gaertner „ein Unbehagen gegenüber dem, was Fernsehen heute ist“ und erwähnte vor allem die restriktiven gestalterischen Vorgaben des Fernsehens als Grund für sein Bedürfnis nach einem Format, „das mehr meine persönliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand widerspiegelt.“<sup>57</sup>

In diesem Hörspiel [*Hass! Mehr Hass!*, P. H.] gibt es O-Töne, Interviews, eine O-Ton-Ebene und Texte. Ich hatte bei der Arbeit jedoch immer mehr den Eindruck, dass die Basis dieser Tat eher schriftliche Dokumente sind. Ermittlungsakten sind im Fernsehen allerdings nur ganz schwer darstellbar. Daraus wirklich ein stilprägendes Moment zu machen und in einer Dokumentation als solches einzubringen, ist fast unmöglich. Beim Hörfunk geht das schon eher, weil man zitiert. Aber selbst bei der Arbeit am Hörspiel hatte ich den Eindruck, dass ein Buch viel

53 Vgl. Gaertner (Anm. 39), S. 159.

54 Vgl. Gaertner (Anm. 39), S. 134.

55 Gaertner (Anm. 39), S. 83 f.

56 Vgl. Moritz Honert: „Die Täter waren nicht dumm“, *ZEIT*, 20.4.2009 und Kathrin Schwarze-Reiter: „Sie projizieren Hass auf die Schule“, *Focus Online*, 11.3.2009, [www.focus.de/schule/schule/psychologie/schulgewalt-special/amoklaeufer-sie-projizieren-hass-auf-die-schule\\_aid\\_379399.html](http://www.focus.de/schule/schule/psychologie/schulgewalt-special/amoklaeufer-sie-projizieren-hass-auf-die-schule_aid_379399.html), letzter Zugriff am 14.7.2012.

57 Gaertner (Anm. 20).

besser funktioniert. Denn so gut die O-Töne auch sind, lenkt die Emotionalität der Stimmen von dem Inhalt ab. Außerdem gibt es keine Hierarchie zwischen den Texten. Im Hörspiel entsteht dadurch, dass Manches rezitiert wird und dann sehr expressive O-Töne verwendet werden, eine gewisse Gewichtung, die in einem Text erst einmal außer Kraft gesetzt oder zumindest unklarer austariert ist. Dadurch kann man die Dramatik der Geschichte herausnehmen und gleichzeitig die Dramatik der Ereignisse erhöhen. Diese Beobachtung war letztendlich der entscheidende Impuls, das Buch zu schreiben.<sup>58</sup>

Das Aufgeben einer ‚Dramatik der Geschichte‘ zugunsten einer ‚Dramatik der Ereignisse‘ ist nur auf den ersten Blick ein Votum für mehr Realismus. Der studierte Literaturwissenschaftler Joachim Gaertner weist an einer anderen Stelle des Interviews darauf hin, dass für ihn das ‚Ereignis‘ im Sinne Jurij M. Lotmans „eine Grenzüberschreitung“ zwischen semantischen Feldern markiere, die gerade bei literarischen Montagen zum Tragen komme.<sup>59</sup> Ob jedoch im literarischen Format tatsächlich jene Dehierarchisierung des zitierten Materials erreicht wird, die Gaertner andeutet, muss zumindest insofern in Frage gestellt werden, als im Text verschiedene diegetische Ebenen unterschieden werden können, die eine Ordnung und Kartierung der Dokumente sicherstellen. Die Transkripte der Video-Tapes der Täter, ihre Chatprotokolle und Homepagetexte, ihre Briefe und Kalendereinträge, die den Zeitraum vor den Taten beschreiben, werden kommentiert von Freunden, Bekannten und Zeugen der Taten, die bereits auf das Geschehnis und die Reaktionen der Umgebung in Littleton Bezug nehmen, wobei gerade die Kommentare der FBI-Psychologen und Er-

58 Gaertner (Anm. 20).

59 Interview mit Joachim Gaertner; Lotman definiert den Begriff Ereignis als „die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.“ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 332. Wolf Schmid entwickelt aus der Kategorie des Ereignisses gar eine Erzähltheorie, wobei Schmid sich jedoch in einer für die Narratologie entscheidenden Weise von Lotman abgrenzt. Schmid setzt nämlich die „Imprädictabilität“, d. h. die gezielte Abweichung von der narrativen Tradition, als ein entscheidendes Kriterium für die Ereignishaftigkeit von Literatur. „Ein Ereignis beruht nicht notwendig auf der Verletzung einer Norm, auf der Überschreitung einer Grenze, wie Lotman postuliert, sondern kann auch im Bruch einer Erwartung bestehen. Eine ereignishaft Veränderung ist im wörtlichen Sinne paradoxal, d. h. gegen die Erwartung.“ Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, Berlin, New York 2008, S. 14. Damit könnte Gaertners Gegenüberstellung von „Dramatik der Geschichte“ und „Dramatik der Ereignisse“ nicht nur eine Verschiebung des historischen Rahmens indizieren, sondern narratologisch interpretiert auch ein literarisches Programm des ostentativen Erwartungsbruchs, das unmittelbar in Verbindung mit dem Verfahren der literarischen Montage gebracht werden kann, was auch in Gaertners Roman aus einer ganz spezifischen Erzählweise resultiert. Auch Schmid plädiert dafür, „Ereignis“ nicht präskriptiv, sondern kontextabhängig zu behandeln. Eine Definition des Begriffs „Ereignis“ kann „nicht allgemein gegeben werden, sondern ist erstens durch das Ereignismodell einer Epoche, einer literarischen Strömung und einer Gattung beeinflusst, zweitens durch das jeweilige Werk mehr oder weniger deutlich vorgegeben und unterliegt drittens dem Urteil des Rezipienten.“ (Ebd., S. 13).

mittler eine interpretative Instanz bilden, die gewissermaßen im auktorialen Zugriff auf die Vor- und Nachgeschichte der Taten eingehen, psychologische Deutungsmuster offenlegen und die Medienberichterstattung kritisieren kann, in deren Folge die Täter zu Medienstars avancierten.<sup>60</sup> Eben dieser ethischen Brisanz des eigenen Vorgehens ist sich Gaertner bewusst und forciert den dokumentarischen Fragmentarismus als ein Verfahren, das kompositorisch die suggestive Wirkung, die von der emotionalisierten Täter-PR ausgeht, dekonstruieren soll.

Die Täter bereiten den Diskurs, der sich nach den Taten einstellte, vor. Auch die popkulturelle Bearbeitung stützt sich bis zu einem gewissen Grad als Materialbasis auf die autobiographischen Dokumente, in denen die Täter ihre Allmachtsphantasien ausbreiteten. Mache ich mich deshalb schon zum Handlanger? Einerseits ja, ganz klar, die haben gesagt, „über mich werden Bücher geschrieben,“ und ich bin derjenige, der über sie schreibt, andererseits dürfen solche Taten nicht für sich stehen gelassen werden. Es geht stärker darum, *wie* man sich ihrer annimmt, ob man die teilweise auratische Wirkung, die von den Taten ausgeht, bricht.<sup>61</sup>

Authentizität wird bei der Analyse von Gaertners Text ab dem Moment zu einer viel versprechenden Kategorie, an dem die Beschaffenheit des Romans in der intermedialen Konstellation reflektiert wird, in der er sich aufgrund der unterschiedlichen Darstellungsformen befindet, die sein Autor zur adäquaten Aufarbeitung des Ereignisses versuchte. Susanne Knaller hat darauf hingewiesen, dass ein „nicht-normativer ästhetischer Authentizitätsbegriff“ erst an Tiefenschärfe gewinnt, wenn er gedacht wird als „ein an Raum und Zeit gebundener Begriff, der konstruktiv Medialität reflektiert.“<sup>62</sup> Hans Ulrich Reck spricht sich in diesem Sinne auch für ein molekular-generisches Konzept von Authentizität aus, insofern er Authentizität, verstanden als ontologischer, globaler und opaker Wesenszug eines Kunstwerks, ablehnt. Vielmehr ist Authentizität das Resultat „spezialisierter Zonen“ innerhalb von Bild, Schrift und Klang, die in ihrem jeweiligen Zusammenwirken ein Gemälde, eine Fotografie, einen Film, einen Text, ein Musikstück als ‚echt‘ bzw. ‚wahrhaftig‘ erscheinen lassen. Authentizität sei „nicht das Evidente, sondern das durch einen Diskurs Gestützte“ und die authentische Wirkung verschiedener Teile eines Kunstwerks haben eine selbstreflexive Deutungsdimension, da sie

60 Vgl. Gaertner (Anm. 39), S. 177 f.

61 Gaertner (Anm. 20).

62 Susanne Knaller: „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, in: Dies., Harro Müller (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 17–35, hier S. 33.

das Produkt einer besonderen zeit- und raumgebundenen intermedialen Konfiguration sind.<sup>63</sup>

Authentizität ist ein Faktor der Selbstinterpretation des Kulturwandels im Hinblick auf Bedeutungshierarchien und zentralisierende Medien – Aufgabenstellungen, aber auch Technologien, Archivierungsprinzipien, Bildgewinnungsverfahren.<sup>64</sup>

Der Authentizitätseffekt, den Gaertner mit seinem Text erzielt, basiert daher auf dem Verhältnis, das er zu den unterschiedlichen diskursiven Formierungs- und Speichermodalitäten der Gegenwart unterhält. In einer Zeit, in der Informationen im Internet fluktuieren, in der die Nachrichtendichte ständig zunimmt, eine inflationäre Anzahl an Bildern über unterschiedliche Datenkanäle verfügbar und privat ablegbar ist, dokumentarisches Material durch die hohe Taktung ihres medialen Erscheinens hochgradig fragmentiert ist und sich gegenteilige Meldungen und Einschätzungen nach dem erstmaligen Bericht über eine „breaking news“ in großer Geschwindigkeit ablösen, ist Gaertners Roman anderen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ausgesetzt als beispielsweise die Texte von Enzensberger und Kempowski und kann nur als Reaktion auf deren Vorgaben den Status des ‚Authentischen‘ erhalten.

Als ‚authentisch‘ einzuschätzen ist der Roman daher aus unterschiedlichen Gründen: Erstens macht er in einer Wikileaks vergleichbaren Weise zugänglich, was seine Leserschaft unter Umständen ansonsten nicht einsehen hätte können. Dieses Argument ist allerdings deshalb nur bedingt haltbar, da die polizeilichen Beweisakten im Internet veröffentlicht wurden und damit Einsehbarkeit gewährleistet wird. Der Zugang wird von Gaertner durch seine Tätigkeit als Übersetzer sicher erleichtert, gleichwohl sein selektierender und arrangierender Eingriff in diesem Fall nicht zu unterschätzen ist, der, wie gezeigt wurde, weit über die Zuständigkeiten eines informierenden Vermittlers hinausgeht. Es wäre daher zu kurz gegriffen, den Wahrhaftigkeits- oder Echtheitsgehalt des Textes im Sinne einer von Knaller/Müller als „Referenzauthentizität“ zu bezeichnenden, mimetischen Wiedergabe von Originalen einzuschränken.<sup>65</sup> Mit diesem Geltungsanspruch würde sich der Text in keiner Weise von anderen Informationsträgern des Nachrichtenwesens abgrenzen, die ebenfalls auf

63 Hans Ulrich Reck: *Kunst als Medientheorie – vom Zeichen zur Handlung*, München 2003, S. 495 f.

64 Reck (Anm. 62).

65 Bei Susanne Knaller und Harro Müller heißt es dementsprechend: „Akzentuiere ich Authentizität als Fremdreferenz, Indexikalität im Sinne von Abbildung, Mimesis, Kopie werde ich realistische, naturalistische Positionen gut auf diese Weise als authentisch qualifizieren können (Referenzauthentizität).“ Susanne Knaller, Harro Müller: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 7–16, hier S. 13.

Rechtmäßigkeit pochen. Gaertners Beitrag nimmt, wie der oben zitierte Interviewauszug zeigt, sogar durchaus von einer gegensätzlichen Prämisse seinen Ausgang, insofern Gaertners Ziel, ein Buch zu schreiben, gerade in Abgrenzung zu den vermeintlich ‚realistischen‘ Medien des Fernseh- und Rundfunks gesetzt wurde – aber auch, und dies ist die implizite Schlussfolgerung, die sich aus seinem „dokumentarischen Roman“ ergibt, sowohl zu einer ‚realistischen‘ journalistischen Aufarbeitung der Ereignisse wie einer im traditionellen Sinne verstandenen ‚literarischen‘ Fiktionalisierung. Der Authentizitätseffekt, auf den er abzielt, gründet zweitens im Wesentlichen auf der Ortlosigkeit des Geschriebenen, das sich herkömmlicher narratologischer Muster entzieht. Weder geht der Text in seinem Dokumentcharakter auf, noch ist er ein mit Franz Karl Stanzel als personal oder auktorial durchdeklinierte Prosa zu qualifizieren, weder ist der Erzähler reiner Herausgeber, noch ordnet oder motiviert er den *discour* aus einer bestimmten konsistenten Erzählperspektive. Formgebendes Moment scheint auch nicht ein genuin schriftstellerischer Schreibakt zu sein, sondern ein sequenzierendes und arrangierendes Verfahren der Radionarrativik, das kombiniert wird mit intermedialen Anleihen an Computerspiel und Film, deren Handlungs- und Motivspuren in Transkripte umgesetzt und in den Text integriert werden. Der Authentizitätseffekt ist daher Produkt eines semiotischen Spiels, das am ehesten noch als „metaisierend“ zu bezeichnen wäre.

Durch die Dokumente, die Gaertner für seinen Roman auswählt und arrangiert, nimmt der Autor eine implizite Kritik an dem Material vor, das, wie bereits erwähnt, in seiner jeweiligen ideologischen Prägung gebrochen und relativiert wird. Michael Scheffel hat in seinem an Werner Wolf<sup>66</sup> anknüpfenden Beitrag über „Metaisierung in der literarischen Narration“ die Meta-Kommentare in Literatur von alltäglich geäußerten Aussagen unterschieden. Das Metaisieren des alltäglichen Erzählens erfülle zwar eine „elementare kulturelle Funktion“, da „wir [mit dem Metaisieren, P. H.] zugleich mehr oder minder unmittelbar die Sinnbildungsvorgänge und Ordnungsmuster, die sowohl der Erfassung als auch der Neubildung von menschlicher Lebenswirklichkeit“ dienen, voran treiben.<sup>67</sup> Diese sind

66 Werner Wolf: „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“, in: Janine Hauthal u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*, Berlin, New York 2007, S. 25–64.

67 Michael Scheffel: „Metaisierung in der literarischen Narration: Überlegungen zu ihren systematischen Voraussetzungen, ihren Ursprüngen und ihrem historischem Profil“, in: Janine Hauthal u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*, Berlin, New York 2007, S. 155–169, hier S. 156.



jedoch von den spezifischen Formen literarischer Selbstreferentialität zu unterscheiden, die unter dem Begriff des narrativen Metaisierens firmieren. In diesem Sinne verändert sich der Status der von Gaertner verwendeten Dokumente durch deren Integration in das literarische Erzählen, das über die Montagetechnik ‚verdeckt‘ geschieht. Die Selbstbezüglichkeit des Romans ist Folge seiner vielfachen narrativen Brechungen, bei denen der Realitätsgehalt der präsentierten Dokumente durch die Fiktionalitätsindizien abgeschwächt und ein ständiger diegetischer Ebenenwechsel praktiziert wird, der als eine metaisierende Authentifizierungstechnik bezeichnet werden kann. Es ist eine Eigenheit von Gaertners Roman, den performativen Widerspruch, den Scheffel mit Blick auf Lukians *Wahre Geschichte* als eine Spielart des Metaisierens in literarischen Narrationen vorführt,<sup>68</sup> ebenfalls umzusetzen, insofern die Möglichkeit eines authentischen dokumentarischen Erzählens zunächst mit Hinweis auf die Fiktion dementiert, später jedoch eben durch das literarische Erzählen geleistet wird. Wie Lukian auf Homers *Odyssee* verweist und sich von dem Epos des Granden abgrenzt, indem er zugibt, sich der Lüge zu bedienen, um ohne je eine vergleichbare Reise angetreten zu haben, ebenfalls von einer solchen schreiben zu können („ich sage doch wenigstens Eine Wahrheit, indem ich sage, daß ich lüge“<sup>69</sup>). Der performative Widerspruch des metaisierenden Erzählens kann auch bei Gaertner beobachtet werden, insofern das Ereignis des Amoks und das narrative Netz des Amok-Diskurses Gaertners Roman zum Hypertext machen und ihm narratologische Möglichkeiten eröffnen, die dem Prätext nicht zukamen. Zwar erlegt sich der Text selbst die Kategorie des ‚Fiktionalen‘, des ‚Literarischen‘ auf, indem er sich als „Roman“ zu erkennen gibt, durch diese betonte Distanz kann der Erzähler jedoch erst recht auf ‚Wahrhaftigkeit‘ pochen. Nach Scheffel geht gerade durch den metaisierenden Hinweis von Lukians Erzähler, der die Fiktion bemühen muss, um etwas Authentisches erzählen zu können, mit einem ambivalenten Erzählerkonzept einher. „Ein ebenso systematisches wie verwirrendes Spiel mit dem Gegensatz von Wahrheit und Lüge, dessen Paradoxien sich erst auflösen lassen, wenn man beachtet, das Lukian hier [...] mit den unterschiedlichen Sprecherrollen von ‚Autor‘ und ‚Erzähler‘ spielt (der Autor erfindet, der Erzähler erzählt, was gewesen ist) und eine Erzählung schafft, die sich erkennbar in einem Freiraum jenseits der Opposition ‚wahr vs. falsch‘ bewegt.“<sup>70</sup> Doch Gaertners Ansatz lässt sich auch in einer zu Lukian konträren Weise akzentuieren, denn während Homer als Erlebender noch des Erzählens mächtig war und Lukian sich

---

68 Scheffel (Anm. 67), S. 164 f.

69 Lukian zitiert nach Scheffel (Anm. 67), S. 164.

70 Scheffel (Anm. 67), S. 166.

als erlebnisarmer Autor nur noch im Erfinden üben kann, legitimiert Gaertner seine Autorschaft aus der mangelnden Sammlung und Pointierung des Amok-Diskurses. Es scheint gar, als würde sogar ein dialektisches Moment angedeutet, wenn Gaertner nach einer neuen Darstellungsform sucht, die entgegen der konventionellen Medienformate gerade zu-  
zurück will von einem diskreditierten ‚Erfinden‘ des Fernsehjournalismus hin zu einem authentischen ‚Erzählen‘, gleichwohl dies eben nicht mit der Rehabilitierung eines traditionell dirigierenden und vor allem ‚schreibenden‘ Autors verbunden ist, sondern mit einem ‚schreibenden‘ Leser bzw. einem arrangierenden, übersetzenden Publizisten, der in der journalistischen Berichterstattung kundig ist und sich ihrer bedient, um eine alternative dokumentarliterarische Präsentationsform zu entwickeln.

Der Vergleich mit Scheffels „Typologie [...] narrativer Selbstreflexion“ zeigt, dass Gaertners Text trotz der Absenz einer konventionellen Erzählinstanz bedingt als metaisierende Literatur verstanden werden kann, da sich die Selbstbezüglichkeit von *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!* entsprechend Scheffels Unterscheidung von „Sich-Selbst-Spiegeln“ und „Sich-Selbst-Betrachten“ beschreiben lässt. Sind in dem Roman thematische, diskursive und symbolische Elemente (vgl. Waffen, Ehre, Hass, Liebe) vorhanden, die in einer „Wiederholungsbeziehung zu anderen Teilen oder der Erzählung als Ganzes“ stehen („Sich-Selbst-Spiegeln“), werden in ihm auch „im Rahmen von Erzähler- oder Figurenrede Betrachtungen angestellt [...], die unmittelbar oder mittelbar Teile der Erzählung oder die Erzählung als Ganzes betreffen“, <sup>71</sup> wie zu sehen am Beispiel des medienkritischen Kommentars des Polizisten über die journalistische Berichterstattung nach den Taten. <sup>72</sup> Damit ist der Authentizitätseffekt, der von Gaertners Roman ausgeht, nicht einzig auf die Verwendung von dokumentarischem Material zurück zu führen, sondern auch auf die metaisierenden Montagetechniken, durch die der artifizielle und provisorische Charakter des Präsentierten bewusst gehalten wird und den Leser zum rezeptionsästhetischen Aufbau einer eigenen Position drängt. Statt einer ‚Wahrhaftigkeit‘ des Materials suggeriert der Text eine ‚Wahrhaftigkeit der Konstruktion‘. Die Rechnung mit der von Ansgar Nünning und Scheffel konzeptualisierten „metaisierenden“ Narration führt damit zwar deutlich weiter als eine an Kategorien dokumentarischer Narratologie orientierten Analyse, ganz geht aber auch sie nicht auf, denn gerade der intermediale Vergleich mit Filmen wie *Matrix*, *Being John Malkovich* (Spike Jonze, USA 1999), *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, USA 2001) oder *Avatar* (James Cameron, USA 2009) zeigt, wie offensichtlich sich diese Reinformen me-

71 Scheffel (Anm. 67), S. 162.

72 Vgl. Gaertner (Anm. 39), S. 177 f.

taisierenden Erzählens von der Praxis des Abwechselns partikularer Erzählinstanzen in Gaertners „dokumentarischem Roman“ unterscheiden, in dem keine distinkten und kohärenten Erzählebenen vorhanden sind bzw. permanent besetzt bleiben.

## VII. Fazit

Wie in dem Beitrag gezeigt wurde, käme es einer groben Vereinfachung gleich, Joachim Gaertners Roman die Genrebezeichnung „dokumentarischer Roman“ unhinterfragt abzunehmen und ihn damit gewissermaßen in eine Reihe mit dem berichtenden bzw. investigativen Journalismus zu stellen. Literatur ist etwas Anderes. Worin ihr spezifisches Moment im Fall von Gaertners Text besteht, galt es näher zu bestimmen. Um sich einer Antwort anzunähern, wurde versucht, Gaertners *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!* in Abgrenzung zur „Collage“ als „Montage“ zu begreifen, da die verwendeten Dokumente nicht unter ein einziges gestalterisches Prinzip gestellt werden und dessen ästhetischen bzw. ethischen Zielen zuarbeiten. Gaertners Text als Montage zu verstehen, bedeutet mit Hinblick auf den von Susanne Knaller entwickelten „nicht-normativen ästhetischen Authentizitätsbegriff“, das Gestaltungsprinzip des Romans als eine Reaktion auf das sich zu seiner Entstehungszeit formierende diskursive Feld zu begreifen, in dem – gerade bei der Medienberichterstattung über Amokläufe – eine Dominanz visualisierender Praktiken zu verzeichnen ist, insofern sich Fernsehen, Internet und Printmedien einerseits direkt auf Bildmaterial stützen, andererseits der Versuch unternommen wird, einen Code der Taten zu konstruieren, der von einer abstrakten sozialtypologischen Modellierung des ‚Amokläufers‘ bis hin zu konkreten vestimentären und habituellen Merkmalszuschreibungen auf visuelle Erkennbarkeit ausgerichtet ist. Gaertner positioniert den Text in einem Spannungsverhältnis zu diesen Darstellungsverfahren, er zitiert und verfremdet, er führt eben jenes polizeiliche Beweismaterial vor, das entweder schon mannigfach konsumiert, niemals aber per Lektüre nachvollzogen und damit in seiner literalen Bedeutung erfasst worden wäre, oder er greift auf Dokumente zurück, die sich bisher außerhalb der Reichweite des Lesers befanden, der sich wohl nur im Einzelfall die Mühe gemacht hat, die im Internet einsehbaren Akten zu sichten.

Die literarische Montage ist in *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!* jedoch nicht eine Authentifizierungsstrategie, weil sie eine dokumentarische Vermittlungsfunktion übernimmt. Nicht das Weiterreichen, Übersetzen und Anordnen der englischen Dokumente ist der entscheidende Grund, dem Text sein Anliegen abzunehmen. Vielmehr entsteht der Eindruck

einer ‚adäquaten‘, ‚wahrhaftigen‘ und ‚echten‘ Darstellung der Taten aus den Unsicherheiten und Widersprüchen, die in dem fragmentarischen Text stehen gelassen bzw. inszenatorisch evoziert werden. Der Mechanismus des Romans kann deshalb mit Fotis Jannidis durchaus als „poetischer“ bezeichnet werden. Er lehnt nicht jegliches Sinnangebot, nicht jegliche Form von Deutung und auch nicht das Begehren des Verstehens in einem artifiziellen Abwehrreflex ab, sondern präsentiert sein dokumentarisches Material in einer durch die Montage relativierten, in ihrem Wahrheitsanspruch abgeschwächten Form. „Ein poetischer Effekt“, so schreibt Jannidis, „besteht also darin, dass eine Äußerung, z. B. ein Text, zahlreiche Informationen in der kognitiven Umgebung des Rezipienten schwach manifest macht“.<sup>73</sup> Den poetischen Text in Bezug auf die Härtegrade von Wissensbeständen als „schwach manifest“ zu klassifizieren, bedeutet, ihn vor allem ideologischen und normativen Ansprüchen zu entziehen und moralische Verkrustungen des Diskurses durch ein perspektivisches Erzählverfahren aufzubrechen. Dieses setzt im Fall von Gaertners Roman den Leser als aktiven Erbringer von Erkenntnisleistungen in Szene. Die Leerstellen und Zwischenräume, die klaffenden Lücken der zu erarbeitenden Kausalketten müssen von ihm provisorisch überbrückt und im Zuge der Lektüre immer wieder neu taxiert werden. „Es lässt sich nicht plausibel machen, warum diese Inferenzprozesse in literarischen Werken suspendiert sein sollten. Sie werden offensichtlich komplizierter, aber deshalb noch nicht aufgehoben“,<sup>74</sup> schreibt Jannidis über den Aussagewert literarischer Texte, die niemals ganz artifiziell und niemals ganz empirio-mimetisch sein können, sondern Referenzen zu Wissensbeständen in Komplexionsverfahren auf dem Level einer latenten Signifikanz belassen, um eine höhere interpretative Reichweite zu erzielen.

*Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!* ist in diesem Sinne ein komplizierter Roman. Der Text bewegt sich außerhalb konventioneller Darstellungsformen: Er ist im orthodoxen Sinne so wenig Roman wie Dokumentation, in ihm agiert weder ein Erzähler als Herausgeber, noch gibt es eine personale Erzählerfigur, aus deren Perspektive eine konsistente ‚erzählte Welt‘ erschlossen werden könnte. Sein Dokumentationsmodus ist das Stückwerk, die Fragmente bleiben an eine autorisierte Sprechsituation gekoppelt, sind aber als ästhetisch organisierte Singularitäten auch Kunstprodukte, die durch ihre Isolation auf eine unabgeschlossene Rezeption dringen. Durch diese Verortung des Romans zwischen Dokumentation und Poesie

73 Fotis Jannidis: „Polyvalenz – Konvention – Autonomie“, in: Ders., Matías Martínez, u. a. (Hrsg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin, New York 2003, S. 305–328, hier S. 325.

74 Jannidis (Anm. 73), S. 320.

wird augenscheinlich auch darauf verzichtet, einen bestimmten Kommunikationskanal, sei es der faktuale oder fiktionale, exklusiv zu nutzen.

Die synthetisierende Anverwandlung literarischer und dokumentarischer Elemente in Gaertners Roman wurde in diesem Beitrag versucht, mit Michael Scheffel als „metaisierend“ zu begreifen, insofern die Entscheidung von ‚wahr‘ oder ‚falsch‘, ‚echt‘ oder ‚unecht‘ nicht als ein dem Text externer Vorgang zu betrachten ist, was letztlich hieße, den Text aufgrund seiner Zugehörigkeit zu einem bestimmten Medium oder Genre als „authentisch“ bzw. „unauthentisch“ zu qualifizieren. Durch die Montage von Erzählerstimmen unterschiedlichen historischen Kenntnisstandes etabliert der Text Hierarchien und Ordnungsraster, die eine immanente Kritik der einzelnen Fragmente zur Folge haben. Aussagen unterschiedlicher Personen bespiegeln, hinterfragen, pointieren, bestärken einander. Der Eindruck der Glaubwürdigkeit von Gaertners Roman ist damit das Produkt eines Erzählverfahrens, das seine Brüche als wesentliche Bestandteile einer kalkulierten Dramaturgie ausstellt und durch den betont unautoritären Gestus der dokumentarischen Materialschau Wahrscheinlichkeit suggeriert. Doch dies ist zugleich auch der Punkt, an dem der Roman nicht nur aus dem Raster bekannter genretheoretischer Positionen fällt, sondern auch dem narratologischen Kategorienkatalog wieder ent schlüpft. Denn „Metaisierung“ meint nach Nünning idealtypisch eine Auffächerung unterschiedlicher konsistenter und permanenter diegetischer Ebenen. Dieses narrative ‚Schalenmodell‘ wird von Gaertners Text zwar bedient, insofern auch hier Erzähler mit unterschiedlichem Kenntnisstand ihre Versionen der Geschichte präsentieren, jedoch wechseln diese permanent und machen den Roman eher zu einem polyphonen Konglomerat, in dem individualisierte Stimmen nicht mehr als „Meta-Erzählung“ (Jean-François Lyotard) homogenisiert und überformt werden. Der Vergleich mit den erwähnten metaisierenden Filmen vergegenwärtigt diese Differenz zwischen dem von Nünning und Scheffel entworfenen Konzept der narrativen Selbstreflexivität und dem Erzählverfahren, das in Gaertners Roman zur Anwendung kommt. Denn „Metaisierung“ wird von Nünning u. a. vor allem als strukturalistisch aufweisbare Differenzierung unterschiedlicher literarischer und filmischer Wissens- und Erlebensebenen verstanden, die in dieser starren Form bei Gaertner nicht vorkommen. Die Montage in *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!* erlaubt keine Entstehung eigengesetzlicher ‚Welten‘ und ‚Realitätssphären‘, wie sie die besagten Filme kennzeichnen. Das Modell des abgeschotteten Milieus in der ‚erzählten Welt‘ samt einer Isolierung von privatisierten Wissensspeichern ist abgeschafft zugunsten der Suggestion eines öffentlichen Auskunftswesens, dessen Mitglieder vor dem interessierten Leser Rechenschaft ablegen. Die Intimität wird gebrochen, der anonyme Leser erhält

Zugang zu einer vermeintlichen Privatheit, die ansonsten nur den Angehörigen des Justizapparats offen steht. Dies ist denn auch der Schritt, den Gaertners Roman in Zeiten von Wikileaks zeitgemäß macht: Die Delegation des ‚geheimen‘ gerichtlichen Dokuments an ein interessiertes und individualisiertes Laientribunal, das sich – allerdings im Rahmen der literarischen Rezeption – mit dem Fall und Ereignis ‚Amok‘ unter der Bedingung der „schwach manifesten“ Lesersteuerung befassen kann.

## Literatur

- Anonym: „Spekulation über Motive“, *Spiegel Online*, 22.4.1999, [www.spiegel.de/panorama/0,1518,18831,00.html](http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,18831,00.html), letzter Zugriff am 14.7.2012.
- Bale, Tom: *Amok*, übers. v. Andreas Jäger, München 2009.
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M. 1974.
- : *S/Z*, Frankfurt a. M. 1987.
- Baudrillard, Jean: *Transparenz des Bösen*, Berlin 1992.
- Christians, Heiko: *Amok – Geschichte einer Ausbreitung*, Bielfeld 2008.
- Clayton, Alan J.: *Writing with the words of others. Essays on the Poetry of Hans Magnus Enzensberger*, Würzburg 2010.
- Damiano, Carla: *Walter Kempowski's 'Das Echolot'. Stifling and Exposing the Evidence via Montage*, Heidelberg 2005.
- Enzensberger, Hans Magnus: „Erste Glosse. Über die Geschichte als kollektive Fiktion“, in: Ders.: *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod*, Frankfurt a. M. 1972, S. 12–16.
- Fanidadeh, Andreas: „Kamerad Amok“, *tag Online*, 14.3.2009.
- Faust, Benjamin: *School-Shooting. Jugendliche Amokläufer zwischen Anpassung und Exklusion*, Gießen 2010.
- Friedrichs, Frauke: „Ich bin der Gott der Traurigkeit“, *Zeit Online*, 13.3.2009.
- Gaernter, Joachim: *Ich bin voller Hass – und das liebe ich!!*, Frankfurt a. M. 2009.
- Hauthal, Janine u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektive, Metagattungen, Funktionen*, Berlin, New York 2007.
- Moritz Honert: „Die Täter waren nicht dumm“, *ZEIT*, 20.4.2009.
- Höpfner, Marc: *Pumpgun*, Frankfurt a. M. 2001.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*, München 1976.
- : *Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970.
- Jannidis, Fotis: „Polyvalenz – Konvention – Autonomie“, in: Ders., u. a. (Hrsg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin, New York 2003, S. 305–328.
- Jäger, Georg: „Montage“, in: Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II, S. 631.
- Kempowski, Walter: „Bis ans Ende meiner Tage“, in: Interview with Volker Hage, *Spiegel Spezial* 5 (1993).

- Kesting, Hanjo: „Der kurze Sommer der Anarchie – Gespräch mit Hans Magnus Enzensberger“, in: Ders.: *Dichter ohne Vaterland. Gespräche und Aufsätze zur Literatur*, Berlin, Bonn 1982, S. 188–206.
- King, Alasdair: *Hans Magnus Enzensberger. Writing, Media, Democracy*, Berlin, Wien 2010.
- Knaller, Susanne: „Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs“, in: Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 17–35.
- , Harro Müller: „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München 2006, S. 7–16.
- Krellner, Ulrich: „Authentizität“, in: Achim Trembeß (Hrsg.): *Metzler Lexikon Ästhetik*, Stuttgart, Weimar 2006, S. 49–50.
- Lehmkuhl, Thomas: „Ich stehe über euch“, *SZ Online*, 27.4.2009.
- Lindner, Burkhardt, Hans Burkard Schlichting: „Die Destruktion der Bilder. Differenzierungen im Montagebegriff“, *Alternative* 21 (1978), S. 209–225.
- Lotman, Juri M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.
- McGee, J. P., C. R. DeBernardo: „The classroom avanger: Behavior profile of school based shootings“, *Forensic Examiner* 8 (1999), S. 16–20.
- Meier, Christian: „Ein direkter Zugang zur Vergangenheit unserer Eltern?“, *Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 12 (1995), S. 1128–1133.
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage – Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000.
- Picoult, Jodi: *Neunzehn Minuten*, übers. v. Ulrike Wesel und Klaus Timmermann, München 2008.
- Porombka, Stephan: „Schwarze Flaneure. Versuch über den Zusammenhang von Flanerie und Amoklauf“, in: Ders., Susanne Scharnowski (Hrsg.): *Phänomene der Derealisierung*, Wien 1999, S. 283–312.
- Reck, Hans Ulrich: *Kunst als Medientheorie – vom Zeichen zur Handlung*, München 2003.
- Reemtsma, Jan Philipp: *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*, Hamburg 2009.
- Rehfeldt, Martin: „Archiv und Inszenierung. Zur Bedeutung der Autorinszenierung der Walter Kempowskis ‚Das Echolot‘ und Benjamin von Stuckrad-Barres ‚Soloalbum‘“, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.): *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung*, Berlin, New York 2010, S. 369–380.
- Reichenberger, Stephan: „Literarisches Quartett am 24.2.1994 – Walter Kempowski – Echolot“, in: Marcel Reich-Ranicki, Hellmuth Karasek (Hrsg.): *... und alle Fragen offen – Das Beste aus dem Literarischen Quartett*, München 2000, S. 309–318.
- Roth, Silvia: *Querschläger*, Hamburg 2008.
- Rowold, Manfred: „Der Amoklauf der Mantel-Mafia“, *Die Welt*, 19.4.2007.
- Scheffel, Michael: „Metaisierung in der literarischen Narration: Überlegungen zu ihren systematischen Voraussetzungen, ihren Ursprüngen und ihrem historischem Profil“, in: Janine Hauthal u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*, Berlin, New York 2007, S. 155–169.
- Schirmmacher, Frank: „In der Nacht ...“, *FAZ*, 13.11.1993.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin, New York 2008.
- Kathrin Schwarze-Reiter: „Sie projizieren Hass auf die Schule“, *Focus Online*, 11.3.2009, [www.focus.de/schule/schule/psychologie/schulgewalt-special/](http://www.focus.de/schule/schule/psychologie/schulgewalt-special/)

- amoklaeufer-sie-projizieren-hass-auf-die-schule\_aid\_379399.html, letzter Zugriff am 14.7.2012.
- Sofsky, Wolfgang: *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt a. M. 1996.
- Vogl, Joseph: „Area Panic – Politische Einbildungskraft und die Frühgeschichte des Amoks“, in: Rudolf Behrend, Jörn Steigerwald (Hrsg.): *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*, Würzburg 2005, S. 179–201.
- : „Beliebige Feindschaft: Amok“, in: Thomas Oberender, Ulrike Haß (Hrsg.): *Krieg der Propheten. Die Zukunft des Politischen II*, Berlin 2004, S. 96–128.
- : „Der Amokläufer“, in: Stephan Moebius, Markus Schroer (Hrsg.): *Diven, Hacker, Spekulanten – Sozialfiguren der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2010, S. 12–25.
- Weidauer, Friedemann J.: *Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss*, Wiesbaden 1995.
- Wolf, Werner: „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“, in: Janine Hauthal u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*, Berlin, New York 2007, S. 25–64.

### Online

Die veröffentlichten Beweisstücke des Jefferson County Sherrif Office sind verfügbar unter: [www.thedenverchannel.com/download/2006/0706/9477579.pdf](http://www.thedenverchannel.com/download/2006/0706/9477579.pdf), letzter Zugriff am 23.7.2012.



